

Para una inscripción dialógica de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas

Alicia Romero

Alejandra Niño Amieva

Nuestro objeto de estudio se recorta al interior de la formación histórica conocida como modernidad occidental y sus diferentes derivas hasta el presente. Destaca sobre el fondo de un tipo particular de prácticas sociales, las artísticas. Este *modo del hacer* significativo y sus formulaciones positivas, han desplegado en dicha formación un sector particularmente vasto: el que reclama al arte metas sociales, éticas y/o políticas. Entre sus modalidades nos interesan aquellas que explícitamente se asumen comunitarias, colectivas o participativas. Si sus formas actuales parecieran retomar la senda de las vanguardias,¹ se diferencian en general, porque eluden las actitudes programáticas y rechazan cualquier carácter imperativo.

En el marco de los procesos de mundialización/regionalización y en el estado actual de la sociedad y la cultura, los diálogos inter y transdisciplinarios así como la ejecución de trabajos por equipos multidisciplinares han demostrado una peculiar eficacia para afrontar los temas y problemas de la agenda artístico-científica del presente. Por retroacción, las diversas orientaciones epistémicas y estéticas contemporáneas permiten percibir relieves antes velados en la formación histórica abordada. En este sentido, la finalidad del presente trabajo es la trasmisión de algunos avances relacionados con una primera identificación de categorías a partir de su pertinencia (arte comunitario, colectivo y participativo) y su problematización en términos de Comunidad y Sociedad. Por los límites que requiere la ponencia estos serán escuetamente bosquejados.

La revisión y sistematización de las nociones referidas forma parte hoy de las muchas estrategias de oposición discursiva que se levantan contra las nuevas y extremas enunciaciones de la ideología liberal. Incluso en su propio lugar de origen, los Estados Unidos de Norteamérica, ha surgido una corriente crítica llamada “comunitarismo”, que incluye a pensadores de diversos orígenes filosóficos, entre ellos Robert Nisbet, quien ya es reconocido como un clásico de la teoría social. Él ha sintetizado cinco ideas-elementos que constituyen la urdimbre de la tradición sociológica moderna, cada una de ellas con un par antinómico: comunidad-sociedad; autoridad-poder, status-clase, sagrado-secular, alineación-progreso. Con respecto a las categorías que aquí indagamos dice: “(...) opuesta a la idea de comunidad está la idea de sociedad (...) formulada con referencia a los vínculos de gran escala, impersonales y contractuales que se han multiplicado en la edad moderna, a menudo a expensas, según parece, de la comunidad”.² Reflexión que con aproximadamente cuarenta años de existencia podría constituir una descripción eficaz del presente. Para Nisbet “La comunidad (...) alude a los lazos sociales caracterizados por cohesión emocional, profundidad, continuidad y plenitud”.³ Es una dimensión recuperada a partir de los inicios del siglo XIX europeo como reacción a la hegemonía del individualismo racionalista. Según nuestro sociólogo: “El redescubrimiento de la comunidad es sin disputa el desarrollo más característico del pensamiento social del

¹ En particular el *Situacionismo* cuyo líder y teórico fuera Guy Debord.

² NISBET, Robert: [1966] *La formación del pensamiento sociológico*, 1977, p. 19.

³ NISBET, Robert: *op. Cit.*, p. 18.

siglo XIX (desarrollo que se hace extensivo a múltiples campos), hasta ser, en realidad, uno de los temas principales de la literatura de imaginación del siglo”,⁴ nosotros agregamos que lo fue de todos los campos de la práctica imaginaria.

En la actualidad, numerosos autores retoman como objeto de reflexión la comunidad: Hardt y Negri, Bauman, Esposito, etcétera. Sólo mencionaremos por medio de un artículo de Luis Villacañas de Castro algunos desarrollos de Giorgio Agamben aparecidos en *Medios sin Fin*.⁵ “(...) para Agamben, la experiencia del pensamiento (aquella que —si lo recordamos— vinculaba nuestra vida a la potencia) ‘es siempre experiencia de una potencia común [... pues] comunidad y potencia se identifican sin fisuras’”. En efecto, “entre seres que fueran ya siempre acto, que fueran ya siempre ésta o aquella cosa, ésta o aquella identidad y en ellas hubieran agotado enteramente su potencia, no podría haber comunidad alguna, sino sólo coincidencias y divisiones factuales”. El intelecto ha acabado por estar inscrito en los circuitos de producción para elaborar un lenguaje y una creatividad a los que les corresponden identidades estáticas, propias de un mundo de mercado. Y las imágenes mismas, que desde siempre han brotado de la dimensión potencial del hombre (como aquello que la imaginación creaba a la hora de soñar nuevas vías y fundar nuevas esperanzas) son hoy ofrecidas por la industria del espectáculo de forma continua e indiscriminada, según una lógica que no deja ni tiempo ni lugar a la comprensión íntima de cada cual como ser que vive en la potencia.

Sólo estas dos referencias sirven para ubicar la necesidad de elaborar un estado actual de la cuestión de las categorías implicadas y ponderar las mismas como herramientas de una contienda en la que se asume positivamente la performatividad del decir. Nosotros, en el marco de algunas líneas provenientes de la filosofía, la semiótica, el análisis del discurso, etc., operando conceptos de Charles S. Peirce, Michail M. Bachtin, Iuri M. Lotman y otros, nos proponemos elaborarlas sucintamente para su problematización en el campo artístico.

La dispersión del *sistema del arte*, las nuevas modalidades de los haceres, las condiciones de producción, circulación, distribución, recepción y consumo estético, han reactivado el interés general por las singularidades identitarias y las memorias compartidas, por las producciones estéticas que las relevan y sus dispositivos. Los alcances de tal reacción permiten preguntarnos por su génesis, mediante una relectura de los procesos conexos en la Modernidad como instancia de interés para los objetivos consignados. Es así que, ligada a nuestra docencia en la Universidad de Buenos Aires y a nuestros proyectos de investigación en general, surge la pregunta por las prácticas comunitarias, colectivas y participativas en el contexto de Europa Occidental del siglo XIX. Las numerosas fuentes documentales y bibliografías publicadas del período, nos han permitido establecer un primer inventario y detectar su mención marginal en cuanto colectivas. La falencia en el estudio de estas artes requiere un esfuerzo de actualización interpretativa a los efectos de establecer su emergencia e importancia, mediante la interrogación activa acerca de su trascendencia social.

⁴ NISBET, Robert: *op. cit.*, p. 71

⁵ VILLACAÑAS DE CASTRO, Luis S.: *La Política de la Potencia en Giorgio Agamben*. paper#4. 18 de Febrero de 2006, Valencia (Universidad) <http://makeworlds.org/node/165>. AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin Fin. Notas sobre Política*, Valencia, Pre-textos, 2001

Seleccionamos como muestra unos pocos casos. Comenzamos con *Art à la Rue*, grupo conformado por artistas y arquitectos izquierdistas entre 1890 y 1900, con actuación en Bruselas y París. Sus integrantes, por ejemplo Victor Horta, Hector Guimard y Frantz Jourdain, aparecen en los libros de historia del arte consignados bajo el movimiento *Art Nouveau*. Este colectivo propuso una reflexión activa sobre los métodos de difusión del arte, en particular ante públicos habitualmente poco interiorizados o interesados. Más allá de la cuestión de la introducción del arte en los hogares, por medio de la práctica de las artes decorativas, trató de extender una determinada forma de producción artística a los ojos de todos en espacios desacralizados, especialmente en la calle. Este grupo, que buscaba acercar el arte a las clases obreras, como parte de una reforma social más amplia –con raíces en el socialismo francés, las teorías políticas de la Rusia anarquista (Kropotkin) y las del inglés Williams Morris– desafió lo que consideraba era el estado elitista del arte. Sus artistas promovieron la renuncia al mundo de los museos y de las colecciones y se concentraron en relacionar el arte con la vida diaria, a los fines de lograr roles sociales más responsivos y colaborar en la formación de la sensibilidad estética. Activando en la ciudad dispusieron sus carteles litográficos y sus muestras artísticas;⁶ las fachadas de los edificios y los frentes de los almacenes fueron elegidos como áreas especialmente aptas para transformar las calles sombrías en museos al aire libre. El arte debía ser deliberadamente atractivo, accesible e inteligible a la gente de todas las edades y niveles educativos.

A fines del siglo XIX, París aparecía como el centro del universo artístico y Montmartre, el epicentro promotor primario, catalizador y sitio para la colaboración de pintores, escritores, compositores y ejecutantes. Allí se produjeron e ilustraron diarios, libros, obras literarias, música, se realizaron demostraciones de marionetas, se montaron espectáculos proto-cinemáticos del teatro de la sombra. La emergencia de una “contra-cultura”, protagonizada por artistas irreverentes, generó la formación de grupos tales como *Hydropathes* (activo en 1878) o *l' Incohérents* (1882-1890). Estas agrupaciones emplearon el humor, la parodia y la sátira para crear ilustraciones, transformando determinados espacios, para el caso los cabarets, en lugares proverbiales generadores de un arte alternativo y otros espacios de funcionamiento similares. *Hydropathes* y *l' Incohérents*, fueron dos conjuntos que formalizaron las características radicales de las ulteriores actividades concebidas en *Chat Noir* y *Quat'z'Arts*. La actitud que impregnaba sus trabajos era conocida como *fumisme*; imitación de valores oficiales y normas sociales apelando a la sátira y el humor y a la confianza en la parodia; la pusieron en juego en sus producciones anónimas, interesadas en ridiculizar los conceptos de “obra maestra” y “genio individual”.⁷ Más desestabilizador aún, resultó que muchas de sus actividades y producciones se realizaran en medios no tradicionales, a menudo efímeros, multidisciplinarios y conceptuales, razón por la que escaparon a las inscripciones históricas del arte.⁸

⁶ Entre sus miembros podemos mencionar a Jules Chéret, pintor y litógrafo francés, promotor del arte del cartel, y a Théophile-Alexandre Steinlen.

⁷ Quizás ésta fue la razón por la que el pintor Jean-Léon Gérôme comparó las acciones de *l'Incohérents* con las del anarquismo.

⁸ Un apreciable intento de reconstrucción de esta escena animada y poco ortodoxa del arte, pudo observarse en la exposición *Counter Culture: Parisian Cabarets and the Avant-Garde 1875-1905* organizada en 1998 conjuntamente por Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. La ayuda para la exposición fue proporcionada por Ruth Bowman, los servicios culturales de la Embajada Francesa y Abby Weed Grey Trust, con la participación especial de Duggal Color Projects Inc.

En el mismo período, la derrota de Francia ante Prusia –concluida con la caída del reinado de Napoleón III y la llegada de la Tercera República– condujo, a algunos intelectuales franceses, que se sintieron humillados, a reflexionar sobre las nociones de patriotismo y de identidad nacional. Precisamente, la asociación *Le Bon Bock*,⁹ (1875) demostró, por medio de su concepto de identidad nacional francesa, una actitud que combinaba un republicanismo liberal con la risa bulliciosa de Rabelais. Esta indivisibilidad de la libertad y el humor apoyó un clima de experimentación artística y engendró un tipo de sátira contra-institucional. La reconstrucción y análisis de las cenas mensuales que este grupo organizó durante más de cuarenta años, configura un capítulo de indagación imprescindible para la comprensión de los vínculos entre pensamiento político e innovación estética en el período.

En el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, la deriva hacia la institucionalización de muchos grupos,¹⁰ requiere un esfuerzo extra de lectura e identificación de sus prácticas originarias y de su interpretación en términos de organizaciones artísticas colectivas, comunitarias o participativas. En tal sentido, parece relevante en primera instancia la exploración sobre las actividades de los artistas residentes en la aldea de St. Ives (Cornwall, Inglaterra), entre otros J. M. W. Turner, James McNeil Whistler, Sydney Laurence y Walter Sickert o los subgrupos formados alrededor de la *Escuela de Glasgow* (Escocia), como *The Glasgow Girls*, *The Glasgow Boys* o el más abordado “Grupo de los Cuatro” (Charles Rennie Mackintosh, Margaret MacDonald –esposa de Mackintosh– Frances Mac Donald y Herberto Mac Nair), activos entre 1880 y 1890.¹¹

Abordadas por la bibliografía en términos de “escuelas”, Italia presenta también asociaciones de interés, como la *Scuola di Resina* (actual comuna de Ercolano, Napoli, Italia) activa entre 1863 y 1867. Irónicamente denominada también *Repubblica di Portici* por Domenico Morelli, el programa de la agrupación fue declaradamente antiacadémico; en su interior se conformó un grupo más radical (Marco De Gregorio, Giuseppe De Nittis y Federico Rossano) impugnadores de toda autoridad. Asimismo, la *Scuola di Rivara* (Torino, Italia) constituida hacia 1860 por un grupo de pintores paisajistas de variada formación, se reunió por cerca de veinte años en la localidad piemontesa¹² constituyendo un objeto de interés a los fines de la presente indagación.

⁹ Su denominación tuvo directa relación con la pintura del mismo nombre de Edouard Manet para el salón de 1873.

¹⁰ En tal sentido, numerosas agrupaciones organizadas como espacios alternativos devinieron instituciones, algunas de las cuales subsisten en la actualidad, tales por ejemplo: *New English Art Club* (1885) agrupación que surge frente la propuesta estética de la *Royal Academy*; la *Royal Birmingham Society of Artists* sociedad docta de artistas formada en Birmingham, en 1821, cuyos orígenes pueden remontarse a la academia abierta para entrenamiento de artistas creada por Samuel Lines (1807), grupo altamente influyente hacia el final del período Victoriano; la *Royal Institute of Painters in Water Colours* (Londres) fundada en 1831 como *New Society of Painters in Water Colours*, compitiendo con la *Royal Watercolour Society* (1804), desafiaron la negativa de la *Royal Academy* a aceptar la pintura al agua como apropiada para el arte “serio”.

¹¹ Entre los pintores asociados al grupo puede mencionarse a J. Crawhall, Sir J. Guthrie, E.A. Hornel y E.A. Walton.

¹² Entre sus miembros pueden mencionarse a Carlo Pittara, Ernesto Bertea, Vittorio Avondo, Federico Pastoris di Casalrosso, Ernesto Rayper, Federico Issel, el español Serafino De Avendaño y el portugués Alfredo D’Andrade.

En Rusia, al norte de Moscú, la Colonia de Abramtsevo convocó entre 1870 y 1880 a numerosos artistas que intentaron recobrar la calidad del arte ruso medieval de manera paralela a *Arts and Crafts* (Gran Bretaña). Varios talleres fueron instalados allí para producir muebles hechos a mano, baldosas cerámicas y sedas imbuidas con imágenes y temas rusos tradicionales. Trabajando a modo de cooperativa, los artistas Vasily Polenov y Viktor Vasnetsov diseñaron una iglesia cuyos murales fueron pintados por Polenov, Vasnetsov y su hermano. Abramtsevo configuró uno de los centros del movimiento intelectual eslavista que se desarrolló en Rusia durante el siglo XIX.¹³ Su origen se remonta a 1830 a partir de las propuestas del poeta Aleksey Khomyakov (1804-1860), Ivan Kireevsky (1806-56) y Konstantin Aksakov (1817-60), entre otros. Tuvieron un impacto profundo en la cultura nacional –la escuela rusa del renacimiento de la arquitectura, el novelista Nikolai Gogol, el poeta Fyodor Tyutchev, el lexicógrafo Vladimir Dahl, etcétera. Originalmente convocados por Sergei Aksakov, escritores y artistas, discutieron las maneras de liberar el arte ruso de influencias occidentales y promovieron los temas rusos y el arte popular.

En San Petesburgo, otro grupo conocido como los *Peredvizhniki* formó una cooperativa centralizando la discusión en pro de los ideales democráticos de las fuerzas artísticas vanguardistas. Sus integrantes protestaron las restricciones académicas y contrapesaron el poder del centro oficial del arte, por entonces la Academia de San Peterburgo, de la cual habían sido expulsados. Esta sociedad desarrolló las mejores tradiciones cooperativas, bajo la dirección de Kramskoi; llegó a organizar 48 exposiciones itinerantes en San Petesburgo, Moscú, Kiev, Kharkov, Kazan, Orel, Riga, Odessa y otras ciudades. Se ocupó de la representación de los caracteres de la vida social, a menudo con tendencia crítica. En el arte humanístico de los *Peredvizhniki* había una resuelta condena a las órdenes autocráticas rusas. En su época de auge (1870-1890), promovieron un arte innovador, originalmente popular, pensado como medio eficaz de educación democrática, pública, moral y estética para muchas generaciones; se convirtieron en un factor importante del desarrollo del movimiento ruso de la emancipación ayudando a expandir el sentido revolucionario en la sociedad.

Este preliminar relevamiento implica algunas especificaciones metodológicas. Concretamente, en cuanto descripción semiótica convoca la aplicación de correctivas metódicas, consistentes principalmente en problematizar la lectura de estas prácticas en términos de autoría, tomando en consideración con Lotman la *univocidad* presente en espacios culturales centrales frente a las posibilidades de mayor *plurivocidad* en aquellos periféricos; y en ambos, su organización y dinamismo en torno a lo *descrito* y lo *no descrito*.¹⁴

Desde nuestro abordaje teórico-metodológico, es posible constatar esa univocidad en aquellos espacios culturales nucleares o centrales, en la resistencia a la lectura de estos colectivos respetando su propia perspectiva ética y en la tendencia a reiterar su inscripción como “escuelas”, “movimientos” o propuestas artístico-estéticas individuales. Asimismo, es posible advertir mayor *ambivalencia* y posibilidades de indagación en los espacios periféricos, o aún en los subespacios periféricos al interior de los centrales. La

¹³ En la esfera de la política práctica, el eslavismo se manifestó como movimiento para la liberación de los eslavos balcánicos del yugo otomano; sus adeptos fueron liberales, apoyaron la emancipación de los siervos y aceptaron como ideal político la monarquía parlamentaria.

¹⁴ LOTMAN, Iuri: (1972) “Un modelo dinámico del sistema semiótico”, en *La Semiosfera II*, 1998, pp. 63-80.

lectura metatextual de un *corpus* documental, asumido como descripción semiótica, y considerando su informatividad interna, nos habilita a pensar que nuestro objeto de estudio puede ser construido y entendido como considerablemente mayor, conforme a los indicadores presentes en este primer relevamiento. Una cuestión no menor a tener en cuenta es que la tendencia a la univocidad en una dinámica cultural modelizada estáticamente –en situaciones de dominio o aún de hegemonía expandida– tenderá a la supresión de elementos y a la organización en secuencias rígidas y, con ello, al borramiento de aquellos factores más informales; en este caso, los indicadores son débiles, mas no por ello inexistentes. Contemplar estas cuestiones es precisamente asumir el riesgo dialógico de la actividad investigativa. Por otro lado, la aceleración dinámica de la cultura –en procesos de crisis o cambios cualitativos incluso, siguiendo a Gramsci, en aquellos desarrollos hegemónicos democráticos y diversificados–, permitirá un repertorio más amplio de selección y detección de estrategias de afirmación en cuanto a las posibilidades de encontrar prácticas del tipo que nos interesan.

La inscripción y complejización de las prácticas comunitarias, colectivas y participativas en el ámbito de la Estética, entendida como ciencia normativa o de la *terceridad*, nos posibilita afirmar los alcances y carácter de una ética comunicativa como aspecto distintivo de estas artes. Traemos a colación la noción de *terceridad* peirceana entendida aquí como conjetura, regla o ley –con los alcances que Peirce le otorga–¹⁵ a la cual los eventos tienden a adaptarse desde la perspectiva de un observador, lector o intérprete. La Estética en Peirce, en cuanto ciencia de las normas, es menos un proceso supraestructural y más el núcleo en el que se dirimen los “ideales” de la semiosis;¹⁶ esto es, un ámbito de disputa por los principios de verosimilitud en cuanto sígnicos. En tal sentido configura un “espacio” cercano al propuesto por Bachtin en su perspectiva dialógica, entendida como aquella instancia de encuentro (no necesariamente amable) de voces y cuya presencia convoca réplicas y preguntas lanzadas al futuro por un texto, en nuestro caso artístico.¹⁷

Entendiendo las prácticas con el alcance de la noción de signo peirceano, la cualidad dialéctica y *agonística*¹⁸ de las mismas configura un supuesto de inestimable interés al momento de la instancia interpretativa. Tales haceres sígnicos, y por ello dialógicos en términos bachtinianos, evidencian su carácter de diferencia/diferendo y su manifestación potencialmente riesgosa en cuanto enunciación. De allí el carácter ético de las prácticas, íntimamente relacionado con sus cualidades estéticas. La complejización de estos procesos comunicativos –nunca fonológicos–, atravesados por voces ajenas aún en *ausencia*, siempre en tensión, y su comprensión como metatextos predictivos –contenedores de instrucciones de lectura–, los configura en rigor como programas de comportamiento. Este estatuto aparece explícitamente reivindicado y sostenido por el tipo de prácticas artísticas que nos ocupa, pues ellas se presentan como dispuestas a inscribirse en un carácter de afirmaciones de parte, que se reconocen tales, en un

¹⁵ Esto es, como *principio regulativo* en la comunicación y de ningún modo en sentido rígido; es decir ninguna acción mental parece ser necesaria o invariable y la incertidumbre de la misma le es inherente; porque lo contrario implicaría el fin de la vida intelectual (Cfr. PEIRCE, Charles S. [1892]. "The Law of Mind" en HARTSHORNE, C., WEISS, P. & BURKS A. W. (eds.) *Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958. 6.102-163).

¹⁶ Peirce define a la Estética como “ciencia de los ideales”. (confr. PEIRCE, Charles S.: (1903) “Principios de filosofía”, en SERCOVICH, Armando (ed): *Obra Lógico-semiótica*, 1987, pp. 159-160.

¹⁷ BACHTIN, Michail M.: *Hacia una Filosofía del Acto Ético. De los Borradores*, 1997.

¹⁸ MERRELL, Floy. “Agonística paradigmática”, en *Ad-Versus*, 1994, pp.13-34.

contexto de incerteza en el que sin embargo es posible la enunciación, como apuesta al diálogo con todos los riesgos que ello conlleva.¹⁹

Esta primera aproximación nos permite destacar en las prácticas artísticas que abordamos la afirmación expresa de una intención dialógica centrada en la dimensión ética derivada de su resolución en programas de acción.

En ciertas épocas pareciera existir la tendencia social a requerir del arte soluciones que no han logrado brindar –o que lo han hecho sólo parcialmente– otras instituciones y disciplinas. ¿Puede acontecer que, por el obrar de los artistas, se abone un terreno social más propicio a respuestas creativas ante el *malestar de la cultura*?

Queremos dar cuenta del alcance de este fenómeno en el marco de las *prácticas artísticas comunitarias, colectivas y participativas*; para ello recurriremos a una evocación de Deleuze. Al promediar una conferencia dictada para gente de cine, él cita una frase de André Malraux: “el arte es la única cosa que resiste a la muerte”. *Si el arte es lo que resiste –aunque no sea lo único que resiste– se establece una relación muy estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte*. Deleuze recuerda el acto de la palabra en Bach, “¿qué es? Es su música (...). Acto de resistencia ¿contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito (...) Eso es el acto de resistencia”. Luego Deleuze concluye: “Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres”.²⁰

Consideramos que las artes que se postulan comunitarias, colectivas y participativas pueden cumplir esa relación misteriosa que Deleuze descubría entre la lucha de los hombres y la obra de arte.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin Fin. Notas sobre Política*, Valencia, Pre-textos, 2001.

BACHTIN, Michail M.: *Hacia una Filosofía del Acto Ético. De los Borradores*, Barcelona, Anthropos, 1997.

BACHTIN, Michail M.: (1979) *Estética de la Creación Verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

BAUMAN, Zygmunt: (2000). *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, FCE, 2002.

¹⁹ Quizás el mayor de ellos, es la posibilidad de reducción de las prácticas a *terceridad degenerada* en términos peirceanos o lectura monológica en términos bachtinianos.

²⁰ DELEUZE, Gilles: (1987) “¿Qué es el Acto de Creación? ¿Qué es Tener una Idea en Cine?”. Trad. Bettina Prezioso. Francia 1987. Conferencia brindada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la Fundación FEMIS.

DELEUZE, Gilles: (1987) "¿Qué es el Acto de Creación?. ¿Qué es Tener una Idea en Cine?". Trad. Bettina Prezioso. Francia 1987. Conferencia brindada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la Fundación FEMIS. Dur. 47'. Copia en Betacam. Or.: francés; subt. castellano. Dir.: Arnault des Pallieres, Armand Dauphine, Philippe Bernard. Proyectado en el ciclo *Cine y Filosofía*. UBA Centro Cultural Ricardo Rojas septiembre de 2003.

ESPOSITO, Roberto: (1998) *comunitas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni de Carcere*. Roma: Riuniti, 1975.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio [2000]. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

LOTMAN, Iuri: (1972) "Un Modelo Dinámico del Sistema Semiótico", en *La Semiosfera II*, Madrid, Cátedra, 1998.

MERRELL, Floyd: "Agonística Paradigmática", en *Ad-Versus*, Nº 4-6, diciembre 1994.

NISBET, Robert: (1966) *La Formación del Pensamiento Sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

PEIRCE, Charles S.: (1892) "The Law of Mind", en HARTSHORNE, C., WEISS, P. & BURKS A. W. (eds.): *Collected Papers*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, Charles S.: (1903) "Principios de Filosofía", en SERCOVICH, Armando (ed): *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.

VILLACAÑAS DE CASTRO, Luis S. :*La Política de la Potencia en Giorgio Agamben*. paper#4. 18 de Febrero de 2006, Valencia (Universidad) <http://makeworlds.org/node/165>.